

LLEIDA DURANTE LA GUERRA CIVIL: LAS IMÁGENES DE RAMON RIUS

Josep Ignasi Rodríguez Duque

l'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida

Carlos Ramos

Wellesley College, Wellesley, Massachusetts

Ramon Rius (1899-1984), aficionado entre profesionales

El alzamiento fascista se inicia en Lleida el 19 de julio de 1936, con la declaración del estado de guerra por parte de un grupo de militares rebeldes delante del Ayuntamiento. Aquella mañana, a menos de cien metros del lugar, Ramon Rius debió cambiar precipitadamente su delantal de panadero por la cámara fotográfica y salió a capturar el momento. Las suyas son las únicas fotos de ese día en la ciudad y de las pocas que se conservan en el país de esa declaración que se repitió en muchas capitales. En los meses agitados que siguieron, Rius siguió tomando fotografías de lo que sucedía a su alrededor. En 48 horas las fuerzas de la izquierda en la ciudad retomaron el control de manos de los fascistas, luego vinieron la violencia sectaria del verano del 36, las iglesias quemadas, los desfiles, las colas para el pan, los entierros multitudinarios y la angustia general de la vida en la retaguardia republicana. La situación se iba a hacer más desesperada a partir de los bombardeos italianos sobre la población civil, que causaron muchas muertes en noviembre de 1937 y que destruyeron por completo la panadería y la casa de Ramon Rius el 28 de marzo de 1938, días antes de la entrada de los franquistas en la ciudad.

Entre los negativos conservados de Ramon Rius (unos 40) no hay imágenes de la destrucción causada por los bombardeos. Bajo las bombas, la prioridad es su supervivencia y la de su familia, pero aunque deja de tomar fotos, sin duda conocía el valor de sus negativos. Tal vez por eso debieron estar entre sus más preciadas posesiones, que se salvaron en un escondite de la bomba fatal. Por razones que desconocemos —pero que intuimos en la imposibilidad de negarse a la solicitud— algunas de sus fotografías aparecerán en un libro editado en 1941 que explica, la versión fascista de la guerra en la ciudad. Como ha escrito Gabriel Jackson en el prólogo al catálogo de las fotos de Rius:

“no es en absoluto sorprendente para un historiador de la España contemporánea constatar que este fotógrafo aficionado, pero con talento, se viese obligado, por las circunstancias políticas del momento, a permitir que un periodista favorable a la dictadura franquista publicase algunas de sus fotografías en un libro titulado *Lérida bajo la horda*”¹.

Tras esa aparición no atribuida de la fotos, Ramon oculta sus negativos para siempre y se niega a que abandonen el ámbito familiar, incluso tras la llegada de la democracia. Veintidós años después de su muerte en 1984, una nieta de Rius decide sacar los negativos de la caja. La primera escala de su viaje desde el olvido a la memoria colectiva fue Wellesley College, en las inmediaciones de Boston. Allí se digitalizaron los negativos y se repararon las imágenes antes de imprimirse y exhibirse en el otoño de 2006 en el Jewett Arts Center y en la Universitat de Lleida en la primavera de 2007. La exposición tuvo una espléndida acogida en ambos lugares. En Estados Unidos hubo visitantes que sabían de la guerra por vínculos familiares con algún miembro de la Brigada Lincoln. Otros, la mayoría, simplemente querían saber más. Aunque se conoce poco de sus pormenores, la reverberación idealizada de la Guerra Civil española, en parte gracias al arte, le otorga un espacio significativo en el imaginario contemporáneo de los Estados Unidos. Para los más jóvenes, en un país y en un momento donde hay más familiaridad con una idea abstracta de la guerra que con su realidad sombría, las fotografías fueron la oportunidad de acercarse a la cotidianeidad de un conflicto sangriento. En Lleida, a juzgar por lo escrito en el libro de visitas, la muestra aportó imágenes y detalles olvidados al recuerdo de los más mayores. Para el resto ofreció un referente tangible que adherir a las historias que habían escuchado sobre la guerra en la ciudad.

La memoria gráfica de la Guerra Civil en Lleida parece haber seguido el mismo patrón que la memoria histórica: ha permanecido hibernada por décadas. Durante los años de la dictadura, se tenía noticia de unas pocas fotografías, no más de media docena. En 1976, la situación empieza a cambiar cuando una maleta con 10.000 negativos inicia su camino de regreso a Barcelona. La historia es conocida: Agustí Centelles (1909-1985) había sido fotoperiodista en su juventud y trabajó para el *Comissariat de Propaganda de la Generalitat* durante la guerra. Cuando huye de España como refugiado en febrero de 1939, lleva consigo una voluminosa maleta con negativos que le acompañará en el campo de refugiados de Bram y en su tiempo posterior en Francia. Al regresar a Barcelona en 1944, la maleta queda confiada a una familia francesa amiga en Carcasona. El nuevo régimen le prohibirá trabajar como fotoperiodista, así que Centelles se recicla como fotógrafo industrial y publicitario. En 1976, tras la muerte de Franco, viaja a Francia para interesarse por los negativos abandonados. Siguen allí y vuelve con ellos a Barcelona. Entre otras muchas, aparecen entonces las fotografías que tomó en Lleida, el 3 de noviembre de 1937, horas después del bombardeo italiano del día anterior.

Robert Capa (1913-1954) llega a Barcelona con su compañera Gerda Taro el 5 de agosto de 1936 y pocos días después visita el frente de Aragón en Santa Eulalia, a menos de 40 km. de Huesca. Es probable que parara en Lleida, pues esa era la ruta convencional para llegar al frente aquellos días. No tenemos constancia de que lo hiciera ni de que tomara fotos de la ciudad. Las fechas hipotéticas de su presencia se

1) JACKSON, Gabriel: “Prefacio”, en Ramos, Carlos (ed.): *Lleida en guerra. La col·lecció Ramon Rius*, Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 2007, p. 19.

sitúan entre el 12 y el 15 de agosto. Quién sabe si en la recién descubierta “maleta mexicana” de Capa hay evidencia de esa visita. La maleta contiene tres cajas con unos 3.500 negativos que escaparon del control de su ayudante Imre Weisz en Marsella hacia 1939 ó 1940. Desde diciembre de 2007, tras una larga peripecia, están depositados en el “International Center of Photography” en Nueva York.

Al mes siguiente de su hipotético paso por Lleida, Capa tomará su foto famosa del soldado caído en Cerro Muriano (Córdoba). Otro de sus reportajes importantes será el de los bombardeos de Madrid, que fotografía en Noviembre de 1936. Volverá a la provincia de Lleida en Noviembre de 1938, para fotografiar el que sería su reportaje sobre la Guerra Civil más difundido. Lo publicarán *Regards* (24 nov. 38) y *Match* (22 dec. 38) en Francia, *Picture Post* (3 dic. 38) en Inglaterra y *Life* (12 dic. 38) en los Estados Unidos. Capa, bien conectado en Barcelona (Herbert Matthews, el corresponsal de *The New York Times*, Hemingway y Malraux eran amigos suyos) ha recibido la primicia de un ataque que se va a producir el 7 de noviembre de 1938. Para retrasar la caída de Mora de Ebro, los Republicanos montan una ofensiva para retomar posiciones en el Segre. Los fascistas son tomados por sorpresa en Serós, a unos 25 km. al sudoeste de Lleida, y alrededor de allí y en las cercanías de Fraga, Capa pasa el día fotografiando en primera línea. El objetivo de los republicanos es retomar Fraga, pero para el 16 de noviembre, los rebeldes han recuperado todo el terreno perdido. El reportaje de Capa es estremecedor, con imágenes de las descargas cercanas de artillería enemiga, soldados heridos y carreras en búsqueda de protección. Las fotografías son tan reveladoras que *Picture Post* presentó a Capa como “The Greatest War-Photographer in the World” y usó como título para su reportaje: “This is war!”. Ese mismo título fue usado por el “International Center of Photography” en Nueva York en el invierno de 2007 como epígrafe de una colección sobre las fotografías de guerra de Capa. El catálogo usa una de esas fotos del reportaje del frente del Segre como portada². En los alrededores de Serós, Capa es más fiel que nunca a su mantra: “If your pictures aren’t good enough, you’re not close enough”. Las imágenes han salido de nuevo a la luz a partir de la mencionada exposición de las fotos de guerra de Robert Capa en Nueva York. Allí, al lado de otras fotos de la Guerra Civil española, de las del desembarco aliado en Normandía y de sus fotos de la invasión japonesa en China, una serie completa está dedicada a la batalla del Segre y a los reportajes que originó.

La colección más reciente de fotografías de la Guerra Civil en Lleida acaba de aparecer. Las pesquisas de Josep Ignasi Rodríguez en la Biblioteca Nacional, con la familia del fotógrafo y en el Archivo General Militar de Ávila, le han llevado a descubrir, exhibir y publicar unas 100 fotografías tomadas por José Demaría Vázquez, “Campua” (1900-1975), justo después de la entrada de las tropas del general Yagüe en la ciudad, el 3 de abril de 1938. Demaría es un reportero gráfico bien establecido para entonces y viaja con las tropas franquistas. Su padre, el primer “Campua”, era otro fotógrafo importante y con credenciales bien asentadas. Había sido reportero gráfico en la guerra de África, con fotografías importantes de la lucha en el Rif en 1909. Luego, fue fotógrafo de la Casa Real, lo que seguramente le costó la vida en el Madrid agitado de septiembre del 36, donde murió asesinado. Demaría hijo se pasea por la ciudad el 4 de abril y dispara 3 carretes. Como Centelles, Demaría llega a una ciudad traumatizada, con calles desiertas y conmoción en el ambiente.

Hay una serie de circunstancias que hacen la colección Ramon Rius particularmente interesante. El panadero fotógrafo dispone en sus paseos por la ciudad de algo que de lo que carecen los profesionales: tiempo. Centelles en noviembre del 37, Campua en abril del 38 y Capa en noviembre del 38 pasan horas en la ciudad o sus alrededores. Rius dispone de meses y sus fotos documentan, a lo largo de un período dilatado, la vida en la retaguardia de una ciudad que conoce a la perfección. Esa es la clave para la variedad en la temática y la profundidad de la experiencia que comunican. Ramon percibe la nueva textura de la ciudad tras el alzamiento fascista. Por eso abundan en su colección las fotografías de edificios transformados por la revolución: el Ayuntamiento es ahora Tribunal Popular; la Caja de ahorros, la sede del POUM; un colegio

2) WHELAN, Richard: *This is War! Robert Capa at work*, New York, International Center of Photography; Steidl, 2007.

religioso, el cuartel del POUM, Ramon percibe y fotografía una dimensión del conflicto en el tejido urbano que el profesional que visita unas horas no puede captar.

Otra peculiaridad de su experiencia como fotógrafo de guerra es que Rius, a diferencia de los profesionales, no tiene una misión clara ni trabaja por encargo. Centelles llega a documentar una masacre, Demaría a dar fe de una conquista y Capa a fotografiar la acción en la primera línea. Acuciado por las circunstancias, Ramon levanta atestado del desmoronamiento de su entorno y, al no tener “clientes” para su trabajo, fotografía a ambos bandos. La ciudad es a un tiempo la protagonista y el destino final de sus imágenes. No sabemos por qué deja de fotografiar cuando caen las bombas. Seguramente, le falta la distancia frente al objeto fotografiado. Algo similar, le sucedió a Agustí Centelles en febrero de 1939: camino del exilio francés en un camión de refugiados, no tiene fuerzas para fotografiar el triste contingente del que es parte y escribe en su dietario: “el meu esperit de periodista ha desaparegut”³.

Como aficionado a la fotografía, Rius no se conforma con ser espectador de lo que sucede a su alrededor, sino que se arriesga a ser testigo. Es un vecino con una cámara, que da fe de los eventos extraordinarios que afligen a la ciudad. La mayoría de sus instantáneas están tomadas en un radio que no puede ir más allá de trescientos metros de su casa. Su criterio fotográfico a la hora de enfocar y disparar la cámara parece basado exclusivamente en la inmediatez física y en la relevancia percibida. Eso confiere a sus fotografías, marcadas por la espontaneidad y hasta la imperfección del aficionado, una mezcla de pureza y autenticidad, que hace de ellas una muestra insuperable de lo que los expertos denominan “Wartime vernacular”.

Sin embargo, el supuesto propósito del fotógrafo, sea movilizar o convencer (Centelles y Demaría), informar al mundo (Capa), o documentar (Rius), es sólo una parte mínima del proceso de significación. Como observó con agudeza John Berger: “El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo”⁴. Las intenciones del autor en el momento de la producción no agotan los significados posibles de las fotografías, que acaban negociándose en gran parte en el momento de la recepción. Ese es el núcleo de lo que Barthes denominó la “paradoja fotográfica”⁵, es decir, la coexistencia de ambos mensajes: lo que la fotografía reproduce o denota y las connotaciones que se adhieren en el acto de su contemplación. En la terminología de Bourdieu, lo que la fotografía *proclama* y lo que la fotografía *revela*⁶.

Esa constituye la otra gran diferencia de este conjunto con los de Centelles, Demaría y Capa: las fotografías de los profesionales están cargadas de intención: movilizar, convencer o informar; las del aficionado carecen de una codificación tan potente y por eso aguardan a que nuestros ojos completen ese viaje en el que acabarán adheridas a nuestra memoria de la guerra. Pensaba Aristóteles que los humanos no podemos pensar sin imágenes y esa es la laguna que llenan estas fotografías ahora accesibles. Son documento, pero también ritual. Representación de la realidad, pero símbolo también y, en consecuencia, sólo los espectadores tenemos la capacidad de cargarlas de significado. Con todo, aunque la fotografía desmitifica el pasado, al hacerlo real, conviene recordar también la advertencia ya clásica de Susan Sontag: la fotografía captura la experiencia, pero la miniaturiza a un tiempo, y la historia corre el riesgo de verse transformada en espectáculo⁷.

La temática cargada de esta colección contradice el axioma de Pierre Bourdieu sobre la fotografía no profesional: “la necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar (interiorización de la función social de dicha práctica) se siente más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su mo-

3) BERGA, Miquel: *Centelles. Les vides d'un fotògraf, 1909-1985*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2006, p. 23.

4) BERGER, John: *Sobre las propiedades del retrato fotográfico* (1968, 1969), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 12.

5) BARTHES, Roland: *Image, music, text*, New York, Hill and Wang, 1977, p. 19.

6) BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (1965), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 44.

7) SONTAG, Susan: *On photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 109-110.

mento de mayor integración”⁸. Rius, por el contrario, fotografía la desintegración del orden, la agitación en la calle y la destrucción de su entorno. Sus protagonistas son la gente de la ciudad y sus calles más céntricas en horas de tensión y dificultades. Su instinto le lleva a solemnizar y a configurar como histórico con sus fotografías cuanto a su alrededor suscita su atención.

El azar ha querido rendir un homenaje poético al trabajo de Rius, en forma de una coincidencia prodigiosa. En sus respectivas visitas, Centelles y Demarí situaron su cámara en el preciso lugar en el que meses antes lo había hecho Rius para fotografiar una cola ante su tienda. Centelles llega de Barcelona, enviado por la Generalitat, para documentar la destrucción del bombardeo del 2 de noviembre de 1937. Demarí está en Lleida el 4 de abril, una semana después de que un bombardeo pulverice la panadería y la casa de Ramon. De alguna manera, cuando sus destinos se cruzan, Agustí Centelles y José Demarí toman el relevo de Ramon Rius: los profesionales visitantes fotografían cuando el aficionado nativo deja de hacerlo. Nada expresa mejor esa complementariedad que esas tres fotos de la Calle Mayor en que, sin ser conscientes de ello, los tres fotografían el mismo espacio en momentos marcadamente diferentes. La de Centelles tiene una datación bastante precisa: el 3 de noviembre de 1937, cuando documentó en Lérida los trágicos efectos del bombardeo fascista. La de Rius no tiene fecha. Es tiempo de Guerra, tal vez invierno, y seguro que fue tomada antes de que el bombardeo del 28 de marzo de 1938 destruyera el edificio. Demarí toma su foto el 4 de abril, una semana después.



Figura 1 © Servei d'Audiovisuals. IEI / Figura 2 © Arxiu Centelles



Figura 3 © Foto Campua; Archivo General Militar de Avila, Instituto de Historia y Cultura Militar. Ministerio de Defensa

8) BOURDIEU, op cit., p. 57.

Centelles, Demarí y Rius sitúan su cámara en un espacio idéntico, a pocos metros de la panadería de este último. Las tres fotografías constituyen documentos fidedignos de la Guerra en Lérida: los efectos de los bombardeos en las de Centelles y Demarí, las colas del pan en la de Rius. La calle Mayor, que aparece desierta en la de Centelles a causa del reciente bombardeo, bulle de gente en la de Rius. En la de Demarí, la recorren los rebeldes victoriosos. Las tres imágenes son también representativas de la totalidad de las respectivas colecciones. Las fotografías de Centelles se nutren de la desolación y el vacío, las de Rius están llenas de gente y de la agitación de la ciudad. Las de Demarí marcan el territorio para los vencedores. Mientras las de Centelles persiguen mover a la acción a quienes las contemplan y las de Demarí van configurando el mapa emergente de la España “liberada”, las de Rius, menos ambiciosas, nos ayudan a entender. Las del panadero fotógrafo poseen la autenticidad de la experiencia vivida, de quien choca con la historia porque ésta se hace alrededor de su casa. El ayuntamiento desposeído por los fascistas es el que él votó, la iglesia en llamas es la suya. Centelles, Demarí y Capa viajan para encontrar la historia en Lérida. Rius no solo fotografía, sino que existe y agoniza entre sus fotos. La ciudad que retrata Rius está transformada y funciona en medio del caos, la de Centelles y Demarí, por el contrario, se ha convertido en una ciudad espectral y en estado de choque. A pesar de sus diferencias epistemológicas, ninguna colección es más real que la otra y las tres se necesitan y se complementan para contar una historia completa.

No todo son diferencias. Rius, como los profesionales visitantes, tiene el instinto de saber dónde está la acción y cuándo disparar. Hay evidencias en su colección de haber capturado “el momento decisivo” del que hablaba Cartier Bresson, y también de haber estado “cerca” como exigía Capa. Hay además en Rius una intención estética en la composición. Sus fotos navegan con elegancia entre lo documental y lo artístico, en un territorio del que escribió con elocuencia Lee Fontanella⁹. Esa compatibilidad de perspectivas se debe acaso a la naturaleza polifuncional de la actividad fotográfica. Como apuntó Octavio Paz, “la cámara es, todo junto, el ojo que mira, la memoria que preserva y la imaginación que compone”¹⁰.

Tal vez ninguna de las fotografías de Rius exprese mejor esa voluntad de equilibrio entre lo pictórico y lo documental que la que muestra a unos jóvenes pegando un cartel en la pared del convento de las “Misioneras Esclavas del Inmaculado Corazón de María”, en la actual Avenida de Cataluña (Fig. 4).

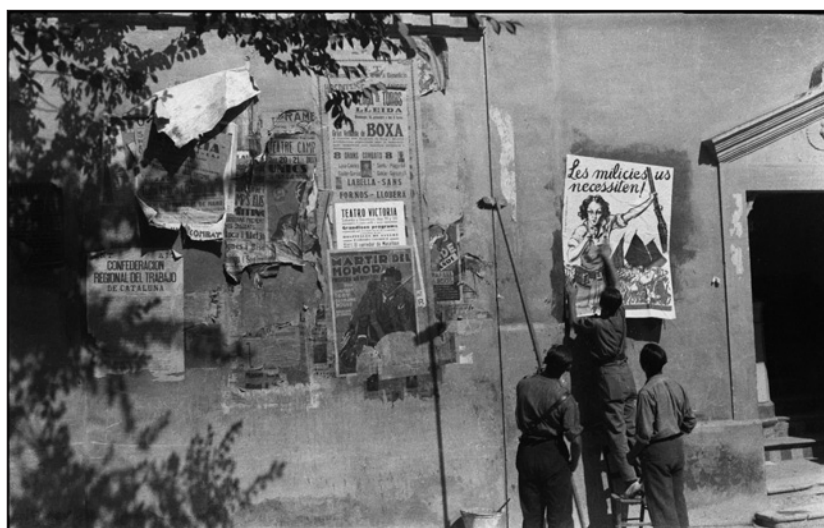


Figura 4 © Servei d'Audiovisuals. IEI

9) FONTANELLA, Lee: "Los límites de la fotografía documental", en Denise Miller-Clark (ed.): *Open Spain: Contemporary documentary photography in Spain / España abierta: Fotografía documental contemporánea en España*, Chicago, Barcelona, Madrid, Museum of Contemporary Photography; Lunewerg Editores; Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, 1992, 24-49.

10) PAZ, Octavio, y Manuel Álvarez Bravo: *Instante y revelación*, México, Editado por A. Muñoz [para el] Circulo editorial, 1982, p. VI.

El encuadre descentra la escena para incluir una parte de la pared, a la izquierda, que es palimpsesto de las actividades cotidianas de la ciudad antes del estallido de la guerra. La miliciana que exhorta a la lucha desde el cartel de Cristóbal Arteché no podría estar más lejos figuradamente de las monjas que habitan, sin duda temerosas en esos días, el otro lado de la pared. Se trata de la “co-presencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos por no pertenecer al mismo mundo”¹¹ de la que escribió Barthes a propósito de una foto de Koen Wessing en Nicaragua de 1979 con monjas y soldados en la misma imagen.

En la foto de Rius, la discontinuidad entre los elementos representados y aludidos es doble. Se establece en dos ejes: de derecha a izquierda, con la Guerra que irrumpe súbitamente en la ciudad, y de dentro a fuera, con la pared del convento que separa dos modos extremos de entender el papel de la mujer en la sociedad y sintetiza una parte importante de lo que se dirimía en esa guerra. Ajeno acaso a las intenciones del fotógrafo, el diálogo entre las sombras a derecha (en la entrada al convento) e izquierda (sobre la pared) es también una metáfora ominosa. Esta fotografía se convierte así en un testimonio espléndido de la capacidad doble de la cámara de objetivar la realidad y de subjetivizarla al mismo tiempo¹².

El período 2006-2008 ha constituido una época dorada para la recuperación y la exhibición de imágenes de la Guerra Civil en Lleida. En 2006 se exponen las fotos de Ramon Rius en Boston y en 2007 en Lleida. También de noviembre del 2006 a marzo de 2007, la exposición de la obra de Centelles en el Palau de la Virreina en Barcelona da un espacio preeminente a una de las fotos más famosas de Centelles en el cementerio de Lleida: una mujer que llora desesperada ante el cadáver de su marido; en diciembre de ese mismo año se inaugura en Nueva York la exposición de Capa que contiene sus fotos del frente del Segre; por último, en el verano de 2008, las fotos de Demaría se muestran por primera vez en Lleida. Lo que se está configurando en estos últimos años, para una ciudad que durante décadas careció casi por completo de memoria gráfica de la guerra, es un corpus de fotos rico y variado en perspectivas, con imágenes de un aficionado intrépido, un fotoperiodista al servicio de publicaciones internacionales y otros dos que trabajaron para los respectivos servicios de propaganda.

En un fascinante libro de fotografías de Lérida publicado en 1996, Gabriele Basilico escribió con una perspicacia sólo al alcance de observadores ajenos: “La ciudad quisiera ‘ser absolutamente moderna’, ¡pero arrastra su pasado como un remordimiento!”¹³. Todas estas fotografías pertenecen ahora al patrimonio de la ciudad y alcanzan el público al que estaban destinadas al final de un largo periplo. Su destino es ya más importante que su origen. Las fotografías ocupan un espacio intermedio entre la historia y la memoria. La historia la hacen los profesionales, la memoria nos pertenece a todos y estas fotos son cruciales para ambos procesos de recordar. Conocer y recuperar el pasado es la obligación de toda sociedad consecuente. Sólo entonces, tras recordar y conocer, estaremos preparados para que estas fotos inicien otro viaje, de vuelta, acaso más azaroso: el que las sepulte en el olvido. Como escribió con extrema sabiduría Susan Sontag, recuperar la memoria es sólo una parte imprescindible del proceso de asimilar el pasado: “hacer las paces es olvidar. Para reconciliarse, es necesario que la memoria sea imperfecta y limitada”¹⁴.

Carlos Ramos

11) BARTHES, Roland: *Camera lucida: Reflections on photography*, New York, Hill and Wang, 1981, p. 23.

12) SONTAG, op cit., p. 178.

13) BASILICO, Gabriele, et al: *Lleida panorama*. Lleida, Ajuntament de Lleida, COAC-Lleida, 1996, p. 24.

14) SONTAG, Susan: *Regarding the pain of others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 115.

La utilización de las imágenes de Ramon Rius

Después del levantamiento militar del ejército de África del día 17 de julio, continuado en todo el estado el día 18, al fin en la ciudad de Lleida el domingo 19 de julio de 1936 la mayoría de los mandos militares deciden sumarse al alzamiento y ordenan salir a las fuerzas de su acuartelamiento en la antigua catedral¹⁵ y ocupar los diversos centros de poder: el Ayuntamiento y la Delegación de la Generalitat, y otros puntos estratégicos como la estación del ferrocarril. Ese día transcurre con relativa calma en la ciudad, al margen de pequeñas escaramuzas, razón por la que se podía pensar que el alzamiento había triunfado; al día siguiente, lunes 20, las fuerzas obreras convocan huelga general y, con el apoyo de sectores militares leales a la República y fuerzas de orden público consiguen detener el alzamiento y reducir los sectores militares rebeldes¹⁶. A partir de este momento se abre un período de casi dos años en los cuales la ciudad estará marcada por varios hechos: unos primeros meses de situación revolucionaria donde el poder oficial estará prácticamente desaparecido y sustituido por las fuerzas obreras y una estabilización posterior donde la vida ciudadana se acomoda a la situación bélica.

Estos meses de verano de 1936 son claves en la historia reciente de Lleida; la estabilización del frente de guerra en Aragón, región que queda completamente dividida, provoca que las fuerzas de todo tipo que se organizan para defender la República, por la propia configuración de las comunicaciones de la época, hayan de pasar por la ciudad y, en sentido inverso, la misma Lleida se convierte en centro neurálgico de la retaguardia, con lo que implica de movimiento constante tanto de personas como de mercancías, aumento de la población y problemas de abastecimientos y, lógicamente, de orden público que se intentarán controlar con el llamado Tribunal Popular¹⁷. En este sentido, el poder que irán adquiriendo las organizaciones de izquierda hará que se empiece a hablar de “Lérida, la Roja”¹⁸.

La violencia desatada en los primeros meses de la guerra, al margen de dirigirse contra y para sustituir el poder político, tendrá una dirección clave: el estamento religioso. El clero será objeto de persecución y, si este ataque se da en toda la zona republicana, en la ciudad de Lleida será de una gran virulencia, tanto contra las personas, el clero masculino y femenino, como contra el patrimonio, visto como un símbolo de siglos de opresión clerical y política¹⁹. Así, en los meses de julio y agosto de 1936 se incendian todos los edificios religiosos de la ciudad, y se pierde una parte importante del patrimonio artístico que contenían.

Hasta el momento actual conocemos muy poco sobre la fotografía y los fotógrafos leridanos durante la guerra. Hay que pensar que, al margen de los hechos que hemos comentado, a partir de abril de 1938 se abre un período de nueve meses en los cuales Lleida será frente de guerra, con muchos edificios expoliados y la mayor parte de los leridanos huídos. Desde el punto de vista profesional, sabemos que, al menos durante 1936 y 1937 permanecían abiertos los estudios “Fotografía Gausí”, en la calle Mayor, “Fotografía Farrán”, a la Rambla de Ferran, y “Estudio Corbella”, en la plaza de la Paeria²⁰, y las tiendas de fotografía de J. Font, en la plaza de la Libertad, y “la Estrella de Oro”, en la misma calle Mayor (aunque ésta era una droguería y perfumería que también vendía productos fotográficos). En todo caso hay que pensar que los profesionales difícilmente salen de su estudio a hacer fotografía de calle, salvo que reciban

15) El grueso de la guarnición militar de Lleida ocupaba lo que se conocía como el *Castillo Principal*, que en realidad era la antigua catedral románica del siglo XIII, convertida en cuartel des del siglo XVIII.

16) No es el propósito de esta comunicación hacer un estudio exhaustivo de la Guerra Civil en Lleida y nos remitimos al estudio reciente: SAGUÉS SAN JOSE, Joan: *Una ciutat en guerra. Lleida en la guerra civil espanyola (1936-1939)*; Biblioteca Abad Oliva, 246; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

17) BARRULL PELEGRÍ, Jaume: *Violència popular i justícia revolucionària. El Tribunal Popular de Lleida (1936-1937)*; Pagès Editors; Lleida 1995.

18) VIADIU, Francesc: *Delegat d'ordre públic a Lleida, la Roja*; Ed. Dalmau, Barcelona 1979.

19) SAGUÉS SAN JOSE, Joan: *Op. cit.*; pàg. 331.

20) CARRERA, Miquel; GOÑI, Xavier; CERVERA, Elena: *Fotògrafs a Lleida. Des dels inicis fins als anys 50*, Universitat de Lleida, Lleida, 1998.

encargos concretos y no era el caso en momentos de violencia callejera, por lo que el material gráfico que pudiéramos tener de la guerra habría de proceder o bien de leridanos aficionados a la imagen o de posibles corresponsales periodísticos.

Respecto a los primeros, en Lleida durante el primer tercio del siglo XX tenemos un importante grupo de aficionados a la fotografía; de algunos como Gigó, Solanic, Canals, Geli o Vivanco solamente conocemos imágenes publicadas en revistas ilustradas como *Vida Lleidatana* y *Lleida* y no nos consta si durante la guerra están en Lleida. De otros como Amadeu Bordalba, Josep Suñé y Ramon Borràs, se ha conservado parcialmente su archivo de imágenes y, aunque no lo hemos estudiado a fondo, creemos que no hicieron fotos durante la guerra. Entre éstos, destaca poderosamente Manuel Herrera i Ges, abogado e historiador leridano gran aficionado a la fotografía de cuyo archivo sólo se ha conservado una mínima parte²¹, pero sí sabemos que pasó la guerra oculto²² y no realizó fotografías, al menos que se conozcan.

Respecto a los segundos, los periodistas que pudieron cubrir el desarrollo de la guerra en Lleida, hay que pensar que al no residir en la ciudad sus imágenes van a reflejar acontecimientos concretos, entre los cuales el más conocido es de Agustí Centelles con sus fotografías del bombardeo de Lleida del 2 de noviembre de 1937, aunque otros corresponsales frecuentaron nuestra ciudad, caso de Andreu Puig Farran, corresponsal de *La Vanguardia* de Barcelona, autor de diversos reportajes de Lleida, publicados en suplementos gráficos de dicho diario²³.

En este contexto acaba la guerra para Lleida, ocupada por el ejército de Franco el 3 de abril de 1938 y, un año después, el 2 de abril de 1939 el diario local *La Mañana* edita un suplemento especial donde aparecen algunas de las imágenes que posteriormente se incluyen en el libro *Lérida bajo la Horda*, de José María Álvarez Pallás, aparecido en 1941. Son imágenes realizadas durante los primeros momentos de la contienda, fotografías anónimas algunas de las cuales pertenecen indudablemente al mismo fotógrafo.

El autor del libro José María Álvarez Pallás había nacido a finales del siglo XIX en Lleida; profesionalmente fue alto funcionario del Ayuntamiento de la ciudad y ejerció su oficio entre los años 1920 y 1965, año de su jubilación. Como él mismo dice en su libro, pasó los años de guerra en su puesto, siendo un testigo de excepción en los momentos más importantes del devenir bélico²⁴. El mismo año de la caída de Lleida, 1938, es confirmado en su plaza funcional por el nuevo régimen e inicia una actividad cultural que, en cierta manera, continúa la que había tenido antes, sólo que a partir de ese momento toda su producción escrita será en castellano, mientras que hasta la guerra lo era en catalán. Si antes había sido cofundador de la ya mencionada revista *Vida Lleidatana*, ahora funda *Ciudad*, *Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, con un esquema muy similar pero en castellano, y que se editará hasta su muerte, en 1977²⁵.

El libro *Lérida bajo la horda* es una obra excepcional en la producción escrita de José María Álvarez Pallás, dedicada casi exclusivamente a estudios históricos sobre la ciudad moderna y contemporánea, fruto de minuciosas investigaciones en el archivo del ayuntamiento que tenía tan a mano. En dicho libro enumera los hechos acaecidos en Lleida, los de octubre de 1934 y la vida en la ciudad entre 1936 y 1938. Constituye un compendio de datos fundamental para cualquiera que estudie la Guerra Civil en nuestra ciudad. El

21) Manuel Herrera i Ges. *Fotògraf. Lleida, inicis del segle vint (1906-1936)*; catálogo de la exposición a la Universitat de Lleida; Lleida, 2000.

22) BERGÓS, Antoni: *Memòries*, La Paeria Ajuntament de Lleida, Lleida 1990, pág. 433.

23) RIGOL, Joan: *Biografies*, al catàleg de l'exposició "La Guerra Civil Espanyola. Fotògrafs per a la Història", MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) i ANC (Arxiu Nacional de Catalunya), Barcelona 2001; pág. 208. Joan Andreu Puig Farran, había trabajado entre 1924 i 1929 para el diario EL PAIS, por tanto conocía Lleida y durante la Guerra vino en diversas ocasiones, aunque la mayor parte de su archivo está perdido actualmente.

24) Sobre su biografía, en la que no insistiremos aquí, se puede ver: RODRÍGUEZ DUQUE, J.I.: *Les imatges de Ramon Rius al llibre "Lérida bajo la Horda" de José Maria Alvarez Pallàs*, en *Lleida en guerra. La col·lecció Ramon Rius*, edición a cargo de Carlos Ramos. Catálogo de la exposición homònima organizada por el Vicerectorat d'Activitats Culturals i Projectió Universitària de la UdL (mayo-junio de 2007); Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida 2007, pàgs. 71-72.

25) Sobre la repercusión de *Ciudad* en la Lleida de postguerra, ver: PUEYO PARIS, Miquel: *Lleida: ni blancs ni negres però espanyols*, Llibres a l'Abast, número 189, Editorial Edicions 62, Barcelona 1984, pág. 94.

mismo Álvarez Pallás explica la redacción de este diario clandestino el cual materializa en el libro que sale a la luz el 15 de noviembre de 1941²⁶.

La parte gráfica del libro de José María Álvarez Pallás le sirve para reforzar las afirmaciones que hace en el texto; cada capítulo cuenta con una o varias láminas, en papel brillante e insertadas siempre sin numerar, con imágenes en las dos caras. Todas las ilustraciones son anónimas, en ningún momento el autor hace constar quién ha tomado las fotografías ni cómo las ha obtenido, dato que vale tanto para las de Ramon Rius, como para el resto, algunas de las cuales hemos identificado modernamente²⁷. En todo caso, ignoramos la relación que pudo haber entre Rius i Álvarez Pallás, pero hay que tener en cuenta que aquél tenía la panadería a escasos cien metros del Ayuntamiento por lo que a la fuerza debían conocerse y Álvarez Pallás le tuvo que ver haciendo fotos en más de una ocasión por lo que, a la finalización de la guerra le pediría los negativos, si no se los había solicitado ya antes; otra cuestión que no sabremos es si Rius pudo negarse o no teniendo en cuenta las circunstancias del momento y la personalidad del autor del libro.

Ya hemos mencionado el número especial del diario local *La Mañana* que conmemoraba el primer aniversario de la “liberación” de Lleida²⁸, donde los textos y las fotos no tienen firma; Álvarez Pallás forzosamente hubo de ser uno de los autores, si no el único, por dos razones: en primer lugar la redacción de algunos párrafos se asemeja poderosamente a varios pasajes del libro *Lérida bajo la horda* y, en segundo, las fotografías son prácticamente las mismas, tanto las que son de Ramon Rius, como las demás.

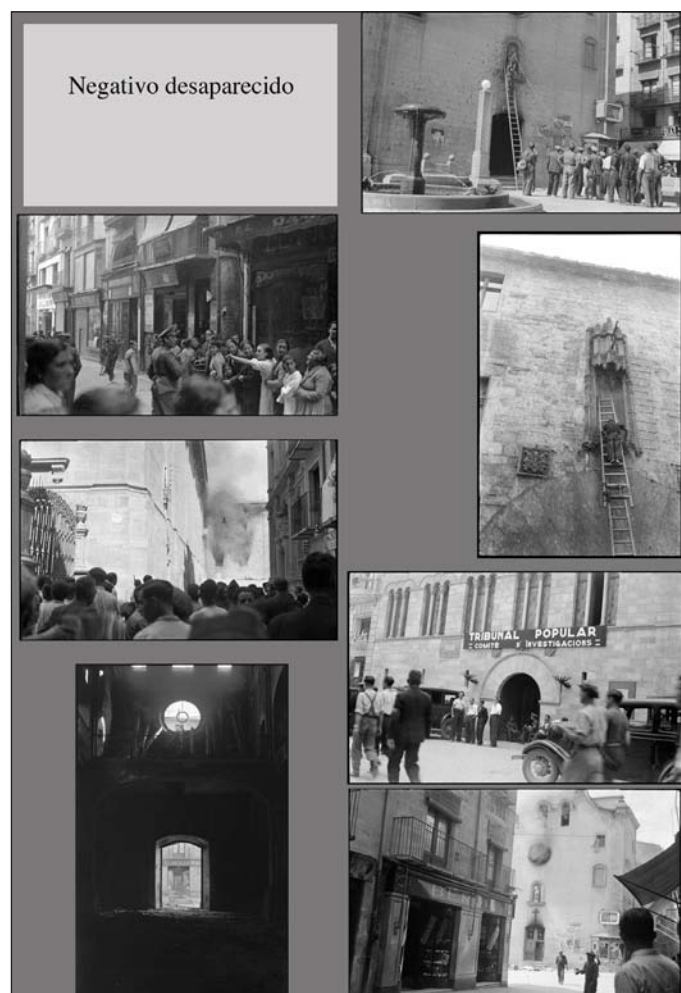


Figura 5 © Servei d'Audiovisuals. IEL

26) Ver: RODRÍGUEZ DUQUE, J. I.: *Les imatges*, cit., pág. 73.

27) En esta comunicación solamente nos referimos a las de Riu. Ver: RODRÍGUEZ DUQUE, J. I.: *Les imatges*, cit., págs. 80-81.

28) Se edita el 2 de abril, domingo, ya que el día real del aniversario era el día 3, lunes, cuando en la época no había diarios.

En ese diario se incluyen las siguientes fotos del panadero leridano (Figura 5): en la primera página, bajo un gran retrato de Franco, tenemos dos imágenes: por un lado la conocida de la destrucción de la imagen de San Pedro, de la fachada de la iglesia, y por otro, una inédita del incendio de la parroquia de San Juan que también atribuimos a Ramon Rius aunque no se ha conservado el negativo, pero de la que hay una copia positiva en la Biblioteca Nacional²⁹; es evidente que ya en portada interesa destacar la violencia anticlerical. En la página 3 tenemos la imagen de la panadería de Ramon Rius con la cola de mujeres a la espera de poder comprar pan, que se utiliza para demostrar la escasez de alimentos y los problemas de las amas de casa para alimentar a la familia. En la página 4 se vuelve a la grave cuestión de la violencia contra la iglesia, ilustrando los comentarios con las vista del incendio de la Catedral y la destrucción de la imagen gótica de Santa María, de la fachada del antiguo Hospital de Santa María, edificio que en ese momento albergaba el Museo Morera. La página 5 constituye un alegato contra la llamada “justicia popular”, es decir, el ataque directo contra personas a las que se acusa de colaborar con el nuevo orden representado por el Alzamiento. En realidad, se trata de denunciar el asesinato de personas sin ningún tipo de causa judicial, caso del obispo de la diócesis Salvio Huix (del que inserta el mismo retrato que pondrá en el libro), y de la aparición del llamado “Tribunal Popular”, con la conocida foto de Ramon Rius. En la página 6 incide en la destrucción del patrimonio eclesiástico con dos fotografías de Rius, la destruida iglesia de San Pedro, vistas interior y exterior.

Como hemos visto, dos años después de hacerlo en este diario, José María Álvarez Pallás publica su libro, el cual sigue en la misma línea: el espíritu de denuncia de lo que denomina dos años de barbarie, en los que tanto los leridanos como los que vienen de fuera campan a sus anchas por las calles, roban, asesinan, destruyen todo lo que tenga que ver con el clero, e incluso, se permiten administrar la justicia a su libre albedrío.

Para ilustrar estos conceptos Álvarez Pallás utiliza en el libro diez imágenes de Ramon Rius en las cuales establece un orden cronológico que no es del todo exacto, como veremos. Las dos primeras, lámina situada entre las páginas 24 y 25 (Figura 6), son las del ejército tomando el control de la ciudad en la plaza del Ayuntamiento, fechadas el 19 de julio de 1936, ya conocidas y publicadas en numerosas ocasiones³⁰.



Figura 6. De Lérida bajo la horda, Biblioteca del IEI

29) RODRÍGUEZ DUQUE, J.I.: *Les imatges de ...*; segunda edición revisada; págs. 79-81.

30) Respecto a estas fotografías se puede consultar: MOREA NAVARRA, Vicente: *Recuerdos del Frente de Aragón i la Batalla del Segre*; Editorial Ribera & Rius, Lleida 1997, pàg. 19, donde se indentifica a alguno de los personajes fotografiados.

Entre las páginas 32 y 33, tenemos tres imágenes de Ramon Rius en el anverso y reverso de la lámina; por un lado, la destrucción de san Pedro y la caída de la imagen gótica del Antiguo Hospital de Sana María y, por otro, el incendio de la misma iglesia de San Pedro; dichas láminas pueden corresponder cronológicamente a la de las páginas 40 y 41, al día del incendio de la Catedral, el 25 de agosto de 1936. Entre las páginas 48 y 49, el autor insiste en la violencia incontrolada con las imágenes de la gente leyendo (presuntas) sentencias de muerte (Figura 7) y la conocida de la pancarta del Tribunal Popular (Figura 8).



Figura 7. De *Lérida bajo la horda*, Biblioteca del IEI

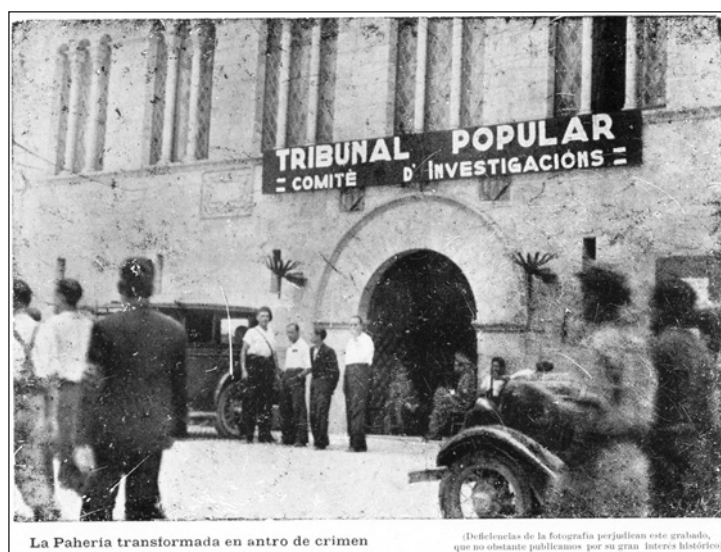


Figura 8. De *Lérida bajo la horda*, Biblioteca del IEI

Al final tenemos dos imágenes de Rius, la de la página 65 - 66, el entierro de un militante de la FAI y, en la página 88 - 89 la iglesia de San Juan destruida, junto a otra que aseguraríamos que también es de Rius, pero de la que no se ha conservado el negativo.

Josep Ignasi Rodríguez Duque